



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2018

**Il quadrato magico del Bronzino e i ritratti di Tonino Lapi, Filippo Peruzzi
ed un'effigie di Don Garzía mai consegnata a Cosimo I**

Rossi, Carla

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-157881>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Rossi, Carla (2018). Il quadrato magico del Bronzino e i ritratti di Tonino Lapi, Filippo Peruzzi ed un'effigie di Don Garzía mai consegnata a Cosimo I. *Theory and Criticism of Literature and Arts*, 3(1):19-55.

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS



Vol. 3, No. 1
(April 2018)

THECLA Academic Press Ltd
20-22, Wenlock Road,
Islington, London, N1 7GU
United Kingdom
ACADEMIC JOURNAL
digit. ISSN 2297-1874
paper ISSN 2504-2238



April 2018

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

April 2018

Vol. 3, No. 1



Copyright © 2018 TCLA
ISBN 978-0-244-33674-5
TCLA, Academic Journal,
digital version-ISSN : 2297-1874,
printed version-ISSN : 2504-2238
THECLA Academic Press Ltd
20-22, Wenlock Road,
Islington, London, N1 7GU
United Kingdom

www.tcla-journal.eu | info@tcla-journal.eu

Cover : *Lettrine R* by THECLA

This publication is in copyright. Subject to statutory exception and to the provisions of relevant collective licensing agreements, no reproduction of any part may take place without the written permission of THECLA Academic Press Ltd.

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

EDITOR-IN-CHIEF

Carla Rossi

University of Zurich

EDITORIAL STAFF

Johannes Bartuschat, *University of Zurich*

Carlo Chiurco, *Università di Verona*

Antonio Lanza, *Università degli Studi dell'Aquila*

Leena Löfstedt, *University of Helsinki & University of California, LA*

Betül Parlak, *University of Istanbul*

Antoni Rossell, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Luciano Rossi, *University of Zurich*

Sergio Rossi, *Università di Roma La Sapienza*

RECENSIONI

Michelangelo e Caravaggio

Riflessioni a commento di un volume di M. Bussagli

Sergio Rossi, 1-18

FOCUS SUL BRONZINO

Il quadrato magico del Bronzino e i ritratti di Tonino Lapi, Filippo Peruzzi
ed un'effigie di Don Garzia mai consegnata a Cosimo I

Carla Rossi, 19-55

La Milvia bronziniana

Carla Rossi, 56-65

APPROFONDIMENTI

Modelli architettonici carolingi di abbazie e cattedrali in Sabina e nel
Lazio: gli esempi paralleli di Vescovio, Farfa e S. Magno di Fondi

Fabio Betti, 66-103

Novità e approfondimenti sugli esordi (e i molti autoritratti) di Filippo
Lippi

Sergio Rossi, 104-137

NOTE A MARGINE

Giovanni dal Ponte, Giovanni di Francesco Toscani e il cosiddetto
Maestro della Crocifissione Griggs

Sergio Rossi, 138-145

Ottaviano Ubaldini Della Carda e l'allestimento della biblioteca di
Federico da Montefeltro

Alessandra Bertuzzi, 146-169

IL QUADRATO MAGICO DEL BRONZINO
E I RITRATTI DI TONINO LAPI, FILIPPO PERUZZI
ED UN'EFFIGIE DI DON GARZÍA MAI
CONSEGNATA A COSIMO I

Carla Rossi

Università di Zurigo

Dal 1904, la Gemäldegalerie di Berlino ospita una tavola del Bronzino¹ inventariata, sotto la sigla S 2, semplicemente come *Bildnis eines Jünglings* (Ritratto di un giovane).

Realizzato su legno di pioppo di piccole dimensioni (58 x 47cm), il dipinto (fig.1) raffigura un adolescente: l'incarnato del viso e delle mani affusolate è chiarissimo, appena tinto dallo smunto rosato delle guance, gli occhi grigio-verdi appaiono, grazie alla luce diretta sul volto, lievemente infossati e segnati da rughe precoci, le labbra esangui sono strettamente serrate, il naso piccolo e dritto è ben modellato dal chiaroscuro. Il giovane, sebbene guardi nella direzione di

¹ L'autografia del Bronzino è stata confermata da Berenson (1909), Schulze (1911), Tinti (1920, con ubicazione errata), Venturi (1933) e McComb (1928). Si veda, inoltre, il *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich Museum*, Berlino, 1931, p. 68 e il catalogo generale *Gemäldegalerie Berlin, Gesamtverzeichnis*, a c. di H. Boch et al, Berlino, 1996, p. 23. In merito alla provenienza della tavola, cfr. E. Fahy (a cura di), *L'archivio storico fotografico di Stefano Bardini. Dipinti, disegni, miniature e stampe*, Alberto Bruschi editore, Firenze 2000, n. 365, pp. 45 e 223 (foto).

chi lo osserva, è sfingeo, mentre stringe tra le mani un taccuino su cui è tracciato un quadrato magico di ordine 3x3.

In virtù dell'inafferrabilità di quello sguardo e dell'aspetto malaticcio del ragazzo, il dialogo tra effigiato e spettatore risulta ipnotico per chiunque voglia sondare l'enigma dell'adolescente che emerge dallo sfondo scuro con la stessa leggerezza e secondo la stessa tipologia (che si distingue per il taglio del busto «a volte precisato fino a includere una o ambo le mani e per la spiccata frontalità»)² espressamente elaborata dal pittore per i duchi di Firenze, a partire dagli anni Cinquanta, col *Ritratto di Eleonora di Toledo*,³ ripresa in tutte le effigi dei giovani Medici. In egual modo, le particolari dimensioni della tavola richiamano quelle scelte dal Bronzino per i ritratti medicei ufficiali, tutti in media sui 58 x 46 cm.

Nel *Bildnis eines Jünglings*, come nel ritratto di Luca Martini, in quello del Lenzi, del Martelli, della Panciatichi o di Pierino da Vinci, l'inserimento di un dettaglio è finalizzato ad evocare l'identità dell'effigiato. Qui l'anomalia del quadrato magico, data dalla presenza di numeri romani anziché arabi, si configura come un palese segnale distintivo.

Al riscontro delle tavole cabalistiche dell'epoca, il quadrato riprodotto dal Bronzino di ordine 3 (il più piccolo possibile), si riferisce a Saturno, sesto pianeta del sistema solare (sommando i numeri della costante magica 15, si ha infatti 6), connesso al ciclo della vita, alla morte e alla rinascita. Se lo

² A. Geremicca, scheda del *Ritratto di giovinetta con libro*, in *Bronzino, pittore e poeta alla corte dei Medici*. Catalogo della mostra (Firenze, 24 settembre 2010-23 gennaio 2011), edizione illustrata di C. Falciani, A. Natali, 2010, p. 136.

³ Oggi a Praga, presso la Národní Galerie.

si esamina attentamente (fig. 2), si nota poi come i numeri romani siano scritti in maniera piuttosto singolare: il quattro, sia da solo, sia a comporre il numero nove (VIII), è contraddistinto sempre da altrettante linee verticali: IIII. Sebbene il Bronzino fosse solito scrivere il numero in questa foggia, come attesta anche il *Ritratto di Stefano Colonna*, la serie che appare nel quadrato della tavola berlinese risulta particolare:

VI I VIII	ovvero	6 1 8
VII V III		7 5 3
II VIII IIII		2 9 4

In più, trascritte fuori dai singoli quadrati che le contengono, le prime due serie numeriche, a livello grafico, sono identiche, ossia VIIVIII | VIIVIII. Sempre graficamente, si nota come il segno V appaia tre volte diagonalmente, a sinistra e a destra:

VI I VIII
 VII V III
 II VIII IIII

Non sarà peregrino osservare come la tripla V, nelle sigle latine, stia per *Vale, vale, vale!*: il saluto rivolto dai vivi ai morti. Il dettaglio potrebbe forse spiegare il motivo per il quale anziché i numeri arabi, come nei consueti quadrati magici,⁴ il Bronzino utilizzi i numeri romani.

⁴ Uno dei più celebri quadrati magici appare alle spalle dell'angelo nell'incisione *Melancholia I* di Albrecht Dürer, del

Evidentemente, questi minimi elementi bastavano ai contemporanei per riconoscere l'identità dell'adolescente. Un'identificazione che, a distanza di secoli, non risulta altrettanto immediata.

1. *La provenienza della tavola berlinese*

La storia del dipinto può essere documentata ufficialmente solo dalla fine dell'Ottocento: già di proprietà del mercante fiorentino Stefano Bardini, che nel 1889 aveva tentato di venderlo, attraverso Wilhelm Bode, alla pinacoteca berlinese, ottenendo il rifiuto della *Sachverständigen-Kommission* (la commissione tecnica di esperti, solitamente restia a nuove acquisizioni), il quadro venne acquistato dall'imprenditore tessile e collezionista berlinese James Simon, insieme con una predella di Antoniazio Romano raffigurante *Salomé che mostra a Erode la testa del Battista*.

Ricco mecenate dei musei berlinesi, nel 1896 Simon partecipò alla fondazione del Kaiser Friedrich-Museums-Verein, per l'inaugurazione del quale, nel 1904, donò un importante complesso di opere d'arte: ben 450 pezzi (tra cui la tavola bronziniana), esposti in un vano a lui intitolato, il Simon-Kabinett.

Com'è noto, nel 1878 la pinacoteca berlinese aveva acquisito, tramite la mediazione dello stesso Bardini, dalla collezione Strozzi di Firenze, il *Ritratto di Ugolino Martelli* del Bronzino. La provenienza delle tavole procurate da

1514: in quest'incisione, il pittore ha giocato con la data di composizione, giacché 1514 è il numero che compare nella riga in basso del quadrato di ordine 4.

Bardini non è, però, sempre limpida: dal carteggio superstite del mercante d'arte⁵ emerge il frequente tentativo di cancellare ogni sorta di traccia che potesse rivelare il vero luogo di origine dei pezzi, forse per evitare trattative private tra proprietari ed acquirenti.

Poco o nulla ci aiuta sapere che il cugino di James Simon, Eduard, per la sua villa berlinese sulla Viktoriastrasse, avesse acquistato da un collaboratore di Bardini, Elia Volpi, un altro quadro del Bronzino, il *Ritratto di gentiluomo*, oggi ad Ottawa, proveniente da Palazzo Giugni.

Come testimoniano vari componimenti in versi (italiani e latini) e missive private, il Varchi, il Lasca e Luca Martini, in differenti periodi della propria esistenza, si invaghirono di alcuni adolescenti (di Lorenzo Lenzi e Giulio della Stufa il Varchi, di Filippo Peruzzi il Lasca e di Antonio Lapi il Martini): giovanissimi di cui il Bronzino e il suo allievo Alessandro Allori eseguirono altrettanti ritratti.

Tentiamo quindi di comprendere se il giovane col quadrato magico della pinacoteca berlinese possa essere stato l'oggetto di uno di questi amori.

Il *Ritratto di Lorenzo Lenzi*, eseguito dal Bronzino non oltre il 1528, è oggi custodito a Milano, presso le Civiche Raccolte d'arte del Castello Sforzesco; mancano ancora all'appello i ritratti del Peruzzi e del Lapi.

⁵ *Stefano Bardini e Wilhelm Bode: mercanti e connaisseur fra Ottocento e Novecento*, Polistampa, 2009, p. 96.



Fig. 1. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Bronzino (1560 ca), *Ritratto di un giovane*.

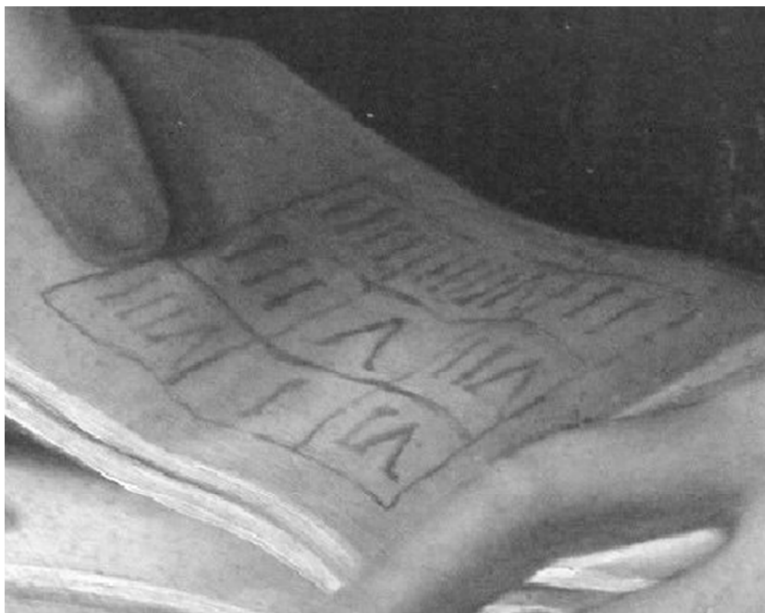


Fig. 2. Dettaglio del quadrato magico nella tavola berlinese

2. *Tonino Lapi e Filippo Peruzzi*

Andrà notato, solo per inciso, come le passioni, a volte strazianti, cui ho appena accennato rientrassero in un ambito non semplicemente omosessuale ma, specie nel caso del Varchi, di vera e propria pederastia: basti pensare che il legame tra Messer Benedetto e Lorenzo Lenzi ebbe inizio quando il primo era ventiquattrenne e il secondo aveva solo dieci anni.

Dal punto di vista strettamente iconografico, ciò significa che, almeno nel caso del ritratto del Lenzi e di Giulio della Stufa, gli effigiati furono poco più che bambini. Lo stesso Giulio, in una lettera al Varchi datata 8 marzo 1554,

accennava, leggermente sorpreso, alle intenzioni del diciannovenne Alessandro Allori di ritrarlo nudo, probabilmente su sollecitazione dello stesso Varchi:

«Sandrino ci fu hiersera et gli dissi che venissi sabato che mi potrebbe di di ritrarre et vedere un po' meglio. Et dice che mi vuol fare ignudo: di questo ne lascio il pensiero a lei et a lui, et va per rima».⁶ Questo ritratto è da cercare, a mio avviso, tra i molti *San Giovanni nel deserto* eseguiti dall'Allori: il soggetto del giovane battista avrebbe infatti permesso di ritrarre Giulio coperto solo da un panno. Lo si potrebbe identificare, penso, in quel *San Giovanni* andato all'asta da Sotheby's New York, l'11 gennaio 1990 (n. 31 nel catalogo).

Per passare ad Antonio Lapi, va notato come il giovane, in base ad una lettera inviata da Pisa al Varchi da Francesco Robortello in data 7 maggio 1544⁷ (con la quale il mittente salutava gli amici fiorentini, tra cui *Messer Tonino Lapi*), dovette essere, in virtù del titolo di dignità adoperato dall'umanista, circa ventenne quando si legò sentimentalmente al Martini. Al ritratto eseguito dal Bronzino accenna il Lasca in una lettera a Giovanbattista della Fonte.⁸ Ad un'altezza cronologica assai vicina alla precedente, il 10 maggio 1544, così scrive il Grazzini:

⁶ *Lettere a Benedetto Varchi (1530-1563)*, a c. di V. BRAMANTI, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2012, pp. 313-315: 314, n° 167

⁷ BNCF, ms. Varchi II/76.

⁸ Cfr. V. BRAMANTI, *Il Lasca e la famiglia della Fonte (da alcune lettere inedite)*, in «Schede Umanistiche», XVIII, 2004, 1, pp. 19-40: 31. Altri accenni (ibidem: 33) a Lucone e Tonin:

«Lucone è più bello che mai e va sempre crescendo coll'amore e coll'amicizia di Tonin Lapi [...] e ha fatto fare al Bronzino un ritratto sì bello del suo Antonio che il Tasso dice che è la più bella testa ch'egli facessi mai».

Lasca allude ancora al giovane amante del Martini nel sonetto LXXI⁹ (*Non so, Lucon, se pur la malattia*), dove ai vv. 19-20 scrive: *voi e 'l vostro Antonio/ mi sfuggite a guisa di demonio*.

Mi pare verosimile che *Messer Tonino Lapi* fosse un congiunto (figlio o nipote) di Cosimo di Giuliano Lapi (Firenze, 1486 - notizie sino al 1524), fratello di Maddalena, moglie di Andrea del Sarto, il quale effettuò un ritratto del cognato (secondo la testimonianza del Vasari: «E Cosimo Lapi ritrasse [poco prima del 1523] di naturale tanto bene, che pare vivissimo»). Del dipinto di Andrea del Sarto si sono perse le tracce, sebbene si abbia notizia di un'effigie di gentiluomo in costume nero con decorazioni dorate molto ossidate e un grande colletto bianco del tipo a lattuga, che reca in mano un cartiglio con la scritta *Monsignor Cosimo Lapi in Firenze* (il dipinto si trovava un tempo nella collezione Ferroni e passò poi forse in Inghilterra).

Teniamo a mente che l'insegna araldica dei Lapi, secondo la *Raccolta Caramelli Papiani*,¹⁰ era una figurina antropomorfa,

«Lucone è di maniera inlamorato [sic] di Tonin Lapi, che fuori di lui tutte le cose gli piacciono a un modo».

⁹ *Le rime burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini*, a cura di C. Verzone, 1882: 58 (il sonetto, del 1547, è tratto dal codice Magliabechiano 1194).

¹⁰ Archivio di Stato di Firenze, fasc. 2698.

putto o fauno, che stringeva in una mano una falce e nell'altra un fascio di spighe.

Quanto al ritratto realizzato dal Bronzino, l'accento alla *testa* nella lettera del Lasca lascia intendere che si trattava di un dipinto a mezzo busto.

Proporrei di identificare Tonin Lapi nel ritratto oggi conservato presso il Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, Missouri, USA), schedato come *Portrait of a Young Man* e più noto in italiano come *Ritratto di giovane con cappello piumato* (fig. 3). Il motivo per cui suggerisco questa identificazione è dato dalla presenza di una piccola figura intagliata nell'elsa della spada.



Fig. 3. Nelson-Atkins Museum of Art, *Portrait of a Young Man*.

Dal momento che nel dipinto non appaiono altri dettagli distintivi se non il cappello piumato (solitamente indossato dai cortigiani) e la spada, di cui è visibile solo una porzione dell'elsa, volutamente posta in evidenza tra le dita del giovane, proporrei di analizzare con attenzione il particolare.

La foto dell'ingrandimento del dettaglio parrebbe infatti mostrare un putto, di cui non sono percepibili le gambe, ma ben visibili le braccia: l'una è sollevata sul capo e risulta in ombra, l'altra è abbassata e la mano stringe quella che parrebbe una cornucopia, simbolo araldico di abbondanza, al pari del fascio di spighe. Va notato come le insegne araldiche in cui compare una figura antropomorfa, in Toscana, fossero davvero esigue: solo ventuno. Del ritratto di Kansas City mi pare di poter identificare un disegno preparatorio, oggi al J. Paul Getty Museum, Los Angeles (fig. 4).



Fig. 3 *bis*. Dettaglio dell'elsa della spada che figura nel dipinto precedente



Fig. 4. A sinistra, disegno preparatorio del Bronzino, Getty Museum, L. A., a destra il dettaglio della testa del *Portrait of a Young Man*, Nelson-Atkins Museum of Art. La fisionomia è identica.

Il ritratto di Filippo Peruzzi, *Idol mio novello*, è ricordato dal Lasca in *Bronzin, che col giudizio, e col Pennello* (CCXIII);¹¹ lo stesso Peruzzi è stato proposto come il

¹¹ Bronzin, che col giudizio, e col Pennello / Benigne avendo sì le Stelle, e l'Arte, / Questo vil secol nostro a parte, a parte / Rendete più d'ogni altro illustre, e bello, / Voi vivo, e vero l'Idol mio novello, / In cui, tutt'ha sue grazie, il Cielo sparte, / Effigiato havete, e con tal arte, / Ch'ogniun s'ammira, e s'inchina a vedello: / Quanto per voi si pregia la Pittura, / Non invidiando i secoli passati / Di lui si gloria, e vanta la Natura: / Felici dunque voi, anzi beati; / Che mentre sì bell'opra al Mondo dura, / Sarete sempre mai chiari, e lodati.

destinatario di un sonetto di Benedetto Varchi, trádito da una delle Filze Rinuccini, inedito sino al 2011, quando A. Geremicca lo ha dato alle stampe, purtroppo così sciattamente da inficiarne la comprensione, nella sua tesi di specializzazione in Storia delle Arti visive, edita poi come libro.¹²

Il sonetto, in una versione filologicamente più sorvegliata, così recita:¹³

Leggiadro spirto, se dell'onde bige
l'oblio temete, ad uno esser di loro
bramate, ché per palma, o per alloro
nulla non temon del nocchier di Stige;
L'onor de' vostri antichi alto instige
non disio di terren, né brama d'oro;
ché l pregio sol di quei, cui doppi onoro
rami, mai sempre verdi, eterno vige.

Ogni cosa mortal tempo disgombra:
la beltà nostra e i fioriti anni insieme
cadran, qual rosa, e spariran, com'ombra.

Filippo, mio Signor, chi pon sua speme
quaggiù, ben ha d'error la mente ingombra,
ché se rid'una, mille volte geme.

¹² A. Geremicca, «La dotta penna al pennel dotto pari», Universitalia, Roma 2013, p. 89; il sonetto è reso più volte inutilmente ipermetro, con arbitrarie aggiunte di vocali; segnalo inoltre la confusione tra una nota tironiana e l'*ad* del verso 2.

¹³ BNCF, Filza 3, fascicolo 5, c. 335r.

L'intertesto è il canto VII dell'*Inferno*, con il riferimento alle *onde bige*, al *nocchiero* e alla *palude stigia*, in cui sono immersi gli iracondi e sommersi gli accidiosi.

Se realmente il destinatario dei versi è il Peruzzi e non, come pare francamente più probabile, Filippo Martini, l'autore parrebbe consigliare al giovane di desiderare di essere una di quelle anime che meritano la palma o l'alloro (artisti e poeti, con allusione al Virgilio del canto VII), che nell'oltretomba non hanno motivo di temere Flegias, il nocchiero della palude dello Stige. In verità, questo dettaglio, accanto all'uso del termine *spirto*, indurrebbe a ritenere che il sonetto fosse indirizzato ad un defunto e vada posto ad un'altezza cronologica attorno al 1539 (data di morte di Filippo Martini,¹⁴ cugino di Luca), il cui *spirto*, nella finzione poetica, avrebbe ben avuto motivo (più del vivo e vegeeto Peruzzi) di temere di essere dimenticato e di venire travolto dalle torbide acque infernali.

¹⁴ Come attesta una lettera dello stesso Benedetto Varchi a Ugolino Martelli (BNCF, Magl. VII.730, cc. 38v-40r), accanto al sonetto varchiano CXXXVI, indirizzato a Luca Martini, dove per inciso torna il termine *spirto* (v. 8): Deh! non turbate più, Luca, col vostro/Pianto, che giorno e notte un lago face/Del Martin vostro e mio l'eterna pace,/Che 'n sì pochi anni tal virtute ha mostro:/Duolvi tanto però, che d'esto chiostro/Mortal, da questo rio secol fallace/Fuggito sia? se 'l corpo in terra giace,/Lo spirto è 'n ciel, che dee sol dirsi nostro./Ben piansi anch'io quando l'aspra novella/Mi percosse l'orecchia, e piansi in guisa,/Che 'l Tebro altero del mio pianto crebbe,/E 'l Vatican, cui di me forse increbbe,/Gridò mesto: O Filippo, o alma bella/Chi t'ha sì tosto, oimè, da noi divisa?

Ma volendo comprendere se accettare la proposta di Geremicca, leggiamo il seguito del sonetto nell'ottica di un destinatario ancora in vita e giovane a cui il Varchi ricorda che perdura in eterno il pregio dei doppiamente onorati rami della sua casata.

Due erano sia i rami della famiglia Martini (imparentata con i Bracciolini, nipoti di Poggio),¹⁵ sia quelli della famiglia fiorentina dei Peruzzi, documentata dal XIII secolo, da cui si dipartirono quello di Filippo (estintosi nel XVII sec.) e quello di Arnoldo.¹⁶

Geremicca, non riuscendo a reperire informazioni d'archivio sul giovane Filippo, si arrende a definirlo un possibile discendente dell'artista senese Baldassarre Peruzzi.

Il Varchi termina il sonetto rammentando come ogni cosa mortale (bellezza e giovinezza) venga cancellata dal tempo e

¹⁵ Fra i registri battesimali dell'Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze troviamo «Filippo Taddeo et Romolo di Zanobi di Guglielmo Martini» del popolo di S. Marco, nato il 28 ottobre 1503 (Archivio dell'Opera di S. Maria del Fiore, Registri battesimali, Maschi, 7, c. 32r), mentre Luca era figlio di Angelo di Guglielmo e di Elena Bracciolini.

¹⁶ I Peruzzi, che una tradizione poco documentata vorrebbe discendenti dalla stirpe dei Della Pera ricordata da Dante nel XVI canto del *Paradiso*, furono una delle più influenti famiglie della Repubblica fiorentina. Discendenti da un Ubaldino di Peruzzo vissuto alla metà del XII secolo, nella seconda metà del Trecento si divisero in due rami i cui capostipiti erano Arnolfo e Filippo figli di Amideo. La discendenza del primogenito Arnolfo fu la più longeva, mentre quella derivante da Filippo si estinse alla metà del Settecento.

chi spera di raggiungere gloria in terra compie un errore, poiché se gioisce dei propri successi una volta, finisce col pagarne lo scotto altre mille.

Si tratta, pressappoco, dello stesso concetto espresso dal Bronzino nel sonetto di risposta a quello del Lasca in lode del ritratto del Peruzzi, in cui il Bronzino reitera non solo il *tòpos* dell'*humilitas*, ma, in un sottile gioco di rimandi, il motivo dei sonetti petrarcheschi in lode del ritratto di Laura per mano del pittore Simone Martini:¹⁷

Mentr'io, Lasca gentil, meco favello
 Per le vostre alte rime, e vive carte
 Ogni tema, ogni duol da me si parte
 Del secondo morir, che primo appello:
 Ché se mio no 'l potrà valor, né quello
 Angel nuovo imitar, ch'il cor vi parte
 L'eterno di voi inchiostro in ogni parte
 Chiaro pur mi farà viver con ello.
 E se ben or m'assal doppia paura
 Pochi lodati merti veder troppo lodati,
 Ch'a me di gioia, a voi del dritto fura,
 Vivon gli scritti, e muoion l'opre, o fati
 Proprizî, e di Simone alta ventura,
 Cui fur tai versi, o veri, o no, cantati.

Secondo il Bronzino sopravvivono solo gli scritti, mentre i fati propizi sono passeggeri e persino l'opera di Simone Martini finisce col venire cancellata dal tempo, lasciando così

¹⁷ LXXVII e LXXVIII del *Canzoniere*.

intendere che anche l'effigie di quella creatura divina che spezza il cuore al Grazzini (il Peruzzi, appunto) finirà con l'essere dimenticata.

Oggi, pare che non sia avvenuto quanto pronosticato dal Bronzino, dato che ancora ci si interroga e si indaga su chi fosse Filippo Peruzzi e su quale sia il suo ritratto.

Grazie al *Libro di Ricordi*¹⁸ di Alessandro Allori (allievo, figliastro ed erede del Bronzino), riusciamo ad avere qualche notizia su questo personaggio che, nel 1579, per l'esattezza il 23 dicembre, pagò all'Allori *lire centonovantasei* per un quadro di *Maria Vergine con il Bambino, san Giovanni e sant'Anna*, eseguito da Alessandro utilizzando un costoso blu fornitogli dal Peruzzi stesso, quadro che il committente avrebbe voluto donare a Papa Gregorio XIII. Per inciso, penso che il dato relativo all'utilizzo del costoso blu dovrebbe mettere in allarme gli storici dell'arte sull'autografia bronziniana della *Madonna con bambino, Sant'Anna e san Giovannino*, oggi al Museo Capodimonte di Napoli, che pare ben rispondere in realtà alla descrizione del dipinto eseguito da Alessandro.

L'indicazione relativa ai rapporti tra il Peruzzi ed il Papa mi ha spinto a ricercare sia in Vaticano, sia presso l'Archivio di Stato di Roma, tracce del personaggio amato in gioventù dal Lasca: ho così trovato che, nel 1583, Gregorio XIII acquistò per la camera apostolica, dagli eredi di Filippo Peruzzi

¹⁸ Cfr. *I ricordi di Alessandro Allori*, a cura di I. B. Supino, Firenze, Tip. Barbèra, 1908, p. 11.

*fiorentino, per 80,000 scudi, i territori delle Paludi delle Chiane a confini della Toscana.*¹⁹

È emerso in tal modo che il Peruzzi, morto all'inizio degli anni Ottanta del Cinquecento, si era occupato, tra il 1571 e il 79, in veste di “ingegnere delle acque” della bonifica del territorio della Chiana (al confine tra Lazio e Toscana) e che aveva la propria base operativa in un edificio chiamato in suo onore *il Peruzzo*, vicino a Città della Pieve.²⁰ Un ulteriore documento conservato presso l'Archivio della Curia Vescovile di Chiusi, datato 30 giugno 1571, documenta una richiesta al vescovo di Chiusi di mettere a disposizione un suo terreno, detto Puntone di Bagnaiola, per costruirvi alloggi per gli operai che sarebbero dovuti giungere in zona con l'ingegnere Filippo Peruzzi a *disseccare le Chiane*.

Il Peruzzi, dunque, oggetto da adolescente delle attenzioni del Lasca, dovette nascere verosimilmente negli anni Trenta del Cinquecento e, nonostante le frequentazioni giovanili, non divenne né artista, né poeta, bensì ingegnere; appare

¹⁹ Archivio di Stato di Roma, Congregatio pro viis pontibus et aquis curandis, ossia Congregazione delle acque, b. 63. “disseccare le Chiane”. A.C.V.C., Sezione B, filza 34, lettera del cardinale Ferdinando de Medici al vescovo di Chiusi Salvatore Pacini del 30 Giugno 1571. I Romani Pontefici immaginarono pei primi il prosciugamento delle vaste paludi cagionate dalle acque della Chiana, e ne appaltarono i lavori ad un Filippo Peruzzi, e l'elenco delle concessioni fu compilato per comando di Gregorio XIII da Tideo De Marchis notaro di Camera, e Custode degli Archivi.

²⁰ Archivio di Stato di Orvieto, notarile Orvieto 454, 329r-331v.

assai verosimile che, in base alla legge medicea del 10 luglio 1543, che sanciva la riapertura dell'università pisana (dopo la ribellione della città a Firenze) e l'obbligo per gli studenti fiorentini di attendervi i propri studi, si fosse recato a Pisa a perfezionare la propria preparazione, come parrebbe testimoniare la madrigalezza XXXII del Lasca *Pur ve n'andrete a Pisa*,²¹ dove molto esplicitamente il poeta ammette la propria invidia nei confronti di chi accompagnerà e assisterà il giovane da lui amato:

Io spasmo, io crepo, io moro,
considerando come il ciel sia stato
lor sì cortese e grato!
Ma ben colui felice, anzi beato,
può solo esser chiamato
che da sera a mattino
vi sia sempre vicino
vivendo insieme a un pane e un vino
sotto un medesmo tetto;
lasciam questo parlare

La gelosia spinse il Lasca a ricordare altresì al giovane, senza ironia, come a Firenze vi fossero alcuni ottimi precettori come Frosin Lapini, ossia Eufrosinio Lapini, e Don Nasorre, ovvero Piero Cardì. La madrigalezza si conclude con un nuovo accenno a quel ritratto del giovane eseguito dal Bronzino che, verosimilmente, era rimasto in casa Peruzzi a Firenze:

²¹ *Le rime burlesche edite e inedite*, cit., pp. 270-271.

[prego] che voi facciate in modo,
che quel che tanto bello ha il Bronzin fatto,
possiam talor veder vostro ritratto

Con questi elementi a disposizione, parrebbe piuttosto inverosimile che la tavola della pinacoteca berlinese, raffigurante un giovane infermiccio ed etereo, che serra tra le mani il taccuino col quadrato magico, possa essere il dipinto cui accenna due volte il Lasca. Mi domando, invece, se il ritratto del Peruzzi non vada identificato nel baldanzoso *Giovane con libro* (fig. 5), la cui fisionomia è identica a quella del *Ragazzo che scrive una lettera*, oggi al Fine Arts Museum di Boston (fig. 6).



Fig. 5. *Giovane con libro*, Metropolitan Museum, New York



Fig. 6. *Ragazzo che scrive una lettera*, Fine Arts Museum Boston

Un raffronto ravvicinato tra i due volti (fig. 6 e 6 *bis*), ma soprattutto la riflettografia infrarossa del viso del *Giovane con libro* evidenzia come i tratti somatici del giovane nei due dipinti siano identici. Ai raggi x la testa dell'effigiato del Metropolitan appare molto meno idealizzata rispetto al

risultato finale: naso e mento erano, originariamente, notevolmente più carnosi (come quelli del giovane che scrive).

Parrebbe, inoltre, che lo stesso personaggio sia stato ritratto ad un'altezza cronologica diversa, ormai adulto e con la barba, da Alessandro Allori (fig. 7).

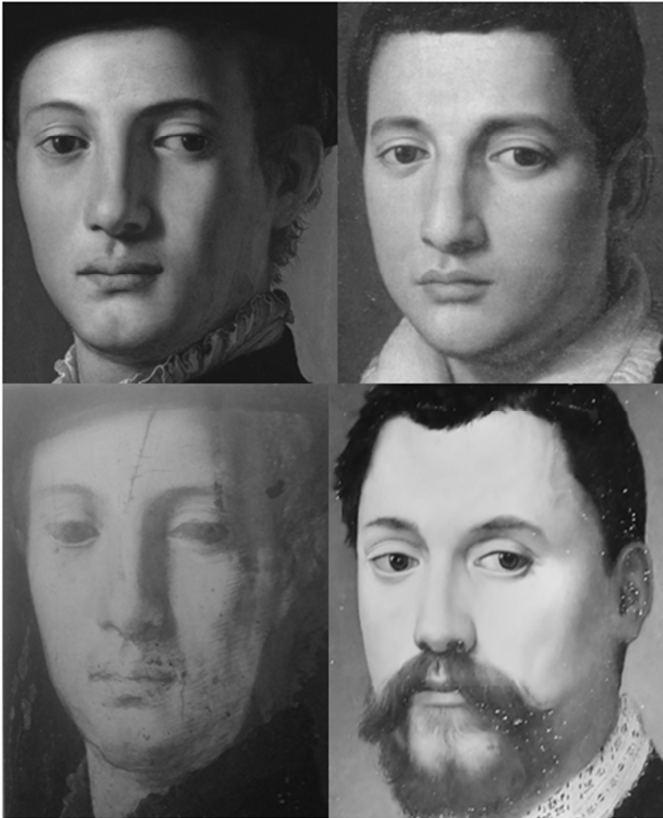


Fig. 6 bis. Confronto tra la fisionomia del *Giovane con libro* (sx e riflettografia del volto) con quella del *Ragazzo che scrive* e con un ritratto di ignoto dell'Allori.



Fig. 7. Ritratto di ignoto, Alessandro Allori, collezione privata (per il quale Costamagna ha proposto un'arbitraria identificazione con Tommaso de' Bardi)

Del dipinto di Alessandro (fig. 7), firmato ALES. FLO. D (L ?), sino al 1936 presso la Galerie Neupert di Zurigo, poi in collezione privata in Svizzera e battuto all'asta da Sotheby's il

29 gennaio del 2015, esiste uno studio a carboncino attribuito al Bronzino e conservato presso il British Museum (fig. 7 *bis*).



Fig. 7 *bis*. Studio a carboncino per ritratto di ignoto, British Museum

Mi pare, inoltre, che un dettaglio interessante nel dipinto dell'Allori possa collegare l'effigiato con la barba al *Giovane con libro* del Bronzino e al *Giovane che scrive una lettera*: il ragazzo seduto a scrivere ha alla cintura un gancio (il cui pendente – forse un portamonete, chiamato *saccoccia* – finisce sotto al tavolino) e l'uomo barbuto, in piedi, ha alla cintura un identico gancio che sorregge una strana maschera (figg. 8 e 8 *bis*). I rapporti attestati dal pittore stesso tra l'Allori e il Peruzzi indurrebbero a ipotizzare che, sul modello del dipinto giovanile bronziniano, Alessandro abbia potuto realizzare un nuovo ritratto dell'ingegnere ormai maturo.

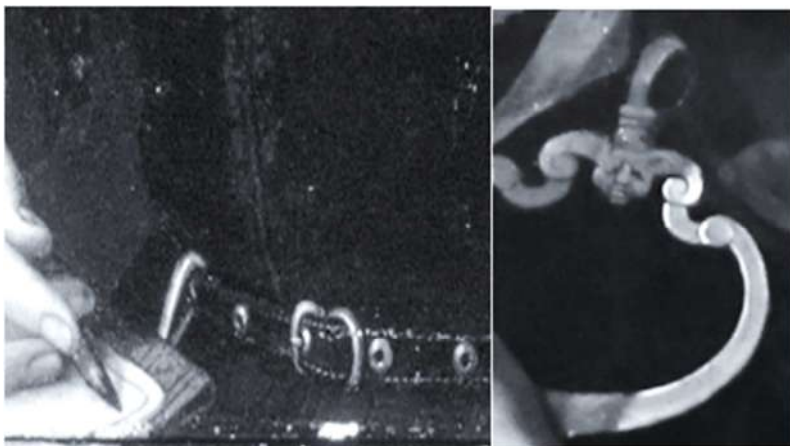


Fig. 8 e 8 *bis*. Dettagli delle cinture dei ritratti precedenti

3. *Il quadrato magico intagliato nei quadranti orari*

Sul tema dei quadrati magici esiste un'assai ampia letteratura, che esamina soprattutto la cultura magica rinascimentale, quando si torna a collegare strettamente la matematica alla magia e all'astronomia.

Questi furono associati all'influenza celeste, esercitata dalle stelle e dai pianeti.

Va segnalato inoltre come, presso il Museo Galilei di Firenze, siano conservati alcuni quadrati magici di epoca cosimiana, provenienti dalle collezioni medicee, intagliati su strumenti astronomici, ossia su quadranti orari (chiamati *quadranti* proprio per via della forma a quarto di cerchio: sorta di astrolabio ripiegato due volte su se stesso).

I quadranti orari servivano principalmente ad orientarsi in mare, in quanto, al pari di quello realizzato da Giovanni Battista Giusti per Cosimo I, ospitato presso lo stesso Museo Galilei, contenevano bussole, complete di ago magnetico, orologi solari, scala dei gradi, linee orarie per le ore italiane, la *Rota medii motus et quantitas diei*, che indicava i segni zodiacali, i mesi e gli otto venti principali.

Può apparire singolare che, tra i tanti strumenti utili in marina presenti in questi quadranti orari medicei, figurino dei quadrati magici 3x3, come quello del Bronzino (ma con numeri arabi, figg. 9-10).

La funzione dei quadrati magici non era pratica: la presenza di quella precisa serie di numeri 3x3 valeva come talismano per i navigatori, in quanto quelle cifre erano considerate espressione dell'ordine cosmico.

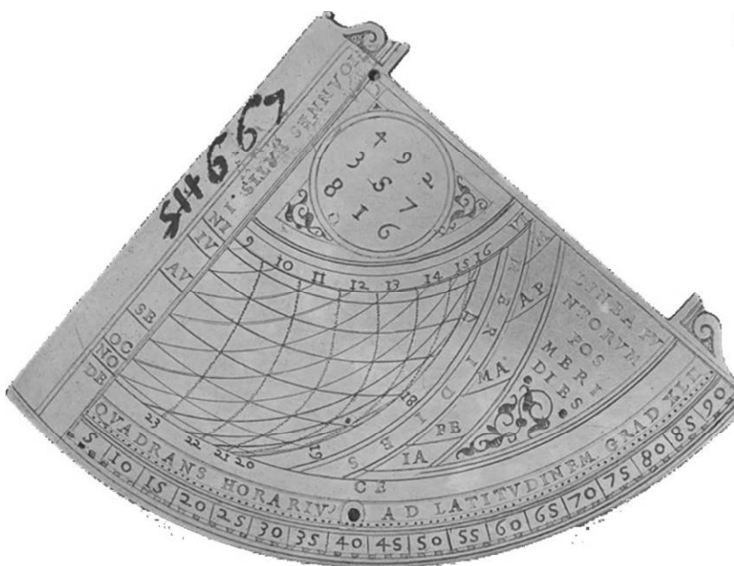


Fig. 9. Quadrante realizzato dal Giusti, su una faccia vi è la scala dei gradi, le linee orarie per le ore italiane, e un quadrato magico nell'angolo. Sull'altra faccia si trovano la rosa dei venti al cui interno è collocata una bussola, completa di ago magnetico, e un orologio solare a tazza con coperchio. Al vertice è posizionato un mascherone a rilievo. Lo strumento si trova registrato nell'inventario delle "robe" del Granduca Ferdinando I de' Medici.



Fig. 9 bis. Ingrandimento del quadrato magico che figura nel quadrante precedente

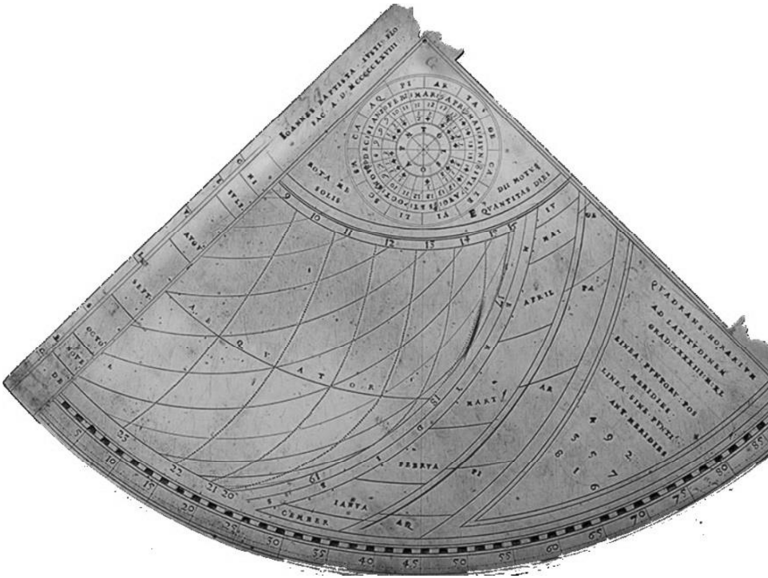


Fig. 10. Quadrante firmato da Giovanni Battista Giusti e tarato per la latitudine di $43^{\circ}40'$ (corrispondente a Firenze). Sul recto si trovano la scala dei gradi, le linee orarie per le ore italiane, un quadrato magico e la *Rota medii motus et quantitas diei* che indica i segni zodiacali, i mesi, le ore e gli otto venti principali. Sul verso è tracciato il quadrato delle ombre. Proviene dalle collezioni medicee.

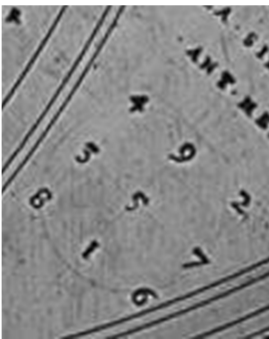


Fig. 10 bis. Ingrandimento del quadrato magico

Va altresì evidenziato come più di un poeta, tra cui il Bronzino stesso, avesse elaborato in versi più di un gioco onomastico tra il nome del Duca, più volte apostrofato come *il gran Cosmo*, e l'universo.

Chi è, dunque, il giovane effigiato nella tavola berlinese?

4. *Gli occhi chiari del giovane della Gemäldegalerie e Don Garzía de' Medici*

Se, all'inizio di questo articolo, abbiamo notato come sia le proporzioni del dipinto, sia la posa scelta dal Bronzino per il giovane col quadrato magico intrattengano stretti legami con i ritratti medicei, non possiamo fare a meno di sottolineare ora come un ulteriore dettaglio paia condurci in casa del Duca: gli occhi chiari del ragazzo dal pallido incarnato.

Due erano i figli maschi di Cosimo I con gli occhi chiari: Ferdinando, nato nel 1549, e Garzía, nato nel '47, per quale il padre aveva previsto una carriera militare in marina, ma il giovane morì a 15 anni, di malaria, nel 1562. A Firenze imperversava la tubercolosi, da cui tutti i giovani Medici erano stati colpiti, insieme con la loro madre; il morbo richiedeva soggiorni frequenti nelle zone costiere, dove si contraeva facilmente la malaria. Nel 1562 morirono precocemente prima Giovanni, destinato alla carriera ecclesiastica (investito cardinale, infatti, a soli diciassette anni), poi Garzía che, adolescente, era già comandante onorario delle galee pontificie e comandante supremo di quelle toscane; infine, consunta dal morbo e dal dolore per la perdita dei figli, la Duchessa Eleonora. Ferdinando (che non guarì mai completamente dalla tubercolosi) fu l'unico a

sopravvivere e fu fatto cardinale nel 1562 all'età di 14 anni, subito dopo la morte del fratello Giovanni.

Una differente versione della storia della scomparsa dei due principi, alla quale non furono estranei i fuoriusciti fiorentini, racconta che durante una battuta di caccia, un colpo di archibugio sparato da Garzía uccise il fratello e che, in un accesso d'ira per l'accaduto, Cosimo pugnalo a morte il figlio cadetto.²²

Dal Vasari apprendiamo che il Bronzino: «ritrasse, sì come piacque a lei [Eleonora di Toledo], un'altra volta la detta signora Duchessa, in vario modo dal primo, col signor don Giovanni suo figliuolo appresso. Ritrasse anche la Bia fanciulletta e figliuola naturale del Duca; e dopo, alcuni di nuovo et altri la seconda volta, tutti i figliuoli del Duca, la signora donna Maria, grandissima fanciulla, bellissima veramente, il prencipe don Francesco, il signor don Giovanni, don Garzía e don Arnaldo in più quadri, che tutti sono in guardaroba di sua eccellenza insieme con ritratto di don Francesco di Tolledo, della signora Maria madre del Duca e d'Ercole Secondo, duca di Ferrara con altri molti».²³

Effettivamente, nell'*Inventario di Palazzo Vecchio*,²⁴ risulta, collocato nella Guardaroba di Cosimo I de' Medici, il

²² G. E. Saltini, *Tragedie medicee, Il caso di don Giovanni e don Garzia*, in «Nuova Antologia», Terza serie, vol. XXXV, Roma, 1891, pp. 16-48.

²³ Vasari, *Vite dei più eccellenti pittori*, 1568. Degli accademici del disegno.

²⁴ Segnatura: ASF, GM 65, c. 162.

Ritratto di Garzía de' Medici bambino: «Uno ritratto dell'Illustrissimo Signor Don Garzía, quando era piccolo, di mano del Bronzino».

Del nostro (che ne realizzò in doppia copia) sono giunti sino a noi almeno due ritratti dell'ottavo figlio di Cosimo: quello cui si accenna nell'*Inventario* lo raffigura sui due/tre anni, mentre stringe tra le mani un amuleto, l'altro sui cinque anni (oggi presso la pinacoteca comunale di Lucca, in deposito dalle Gallerie di Firenze e da cui venne tratta l'immagine per la serie delle miniature medicee su stagno).

Del piccolo duca esiste anche un dipinto del Vasari, che lo ritrae sui sei anni insieme al fratello Giovanni.

Dal momento che il piccolo, sebbene fosse nato il primo luglio del 1547, ebbe il battesimo tre anni più tardi, il 29 giugno del 1550, al fonte di San Giovanni, con una sontuosa cerimonia cui accennano più cronache, non mi pare azzardato proporre che il primo dipinto bronziniano fosse stato realizzato in quell'occasione.

Attraverso queste opere, apprendiamo che Garzía era di carnagione chiara, aveva i capelli biondi e gli occhi azzurro-verdi. Ma non sono esclusivamente motivi fisionomici a spingermi ad ipotizzare che il ragazzo con il quadrato magico di Berlino sia Don Garzía: è soprattutto, la testimonianza in versi del Bronzino stesso.

Negli ultimi mesi del 1562 (del calendario fiorentino, secondo il quale l'anno s'iniziava il 25 marzo), dopo essere stato colpito anch'egli da grave infermità, il pittore,²⁵ in

²⁵ Che il 18 gennaio del 1561 aveva fatto testamento, rogato dal notaio Benedetto di Francesco Albizi nel monastero di

risposta alla sollecitazione poetica del Varchi (*Esser morto più tosto che guarito*), scrisse dodici sonetti in morte dei tre esponenti della famiglia de' Medici, tra cui il seguente, che nell'idiografo bronziniano viene dopo quello in morte di Giovanni (*Quand'io penso fra me*) ed è espressamente dedicato a Don Garzía, definito *Angioletto*, oltre che *nuovo Giasone*, in virtù della carriera navale scelta per lui da Cosimo:

E perch'io più m'impetre e 'l cor condenso
 Per gli occhi versi, eterno rio, l'eletto
 Frate, nuovo Giason, puro Angioletto,
 Volato è seco a seguitarlo intenso:

Quello, ond' il gran Tirren, da tante offenso
 Voraci forche e depredato e 'nfetto
 Sperava aiuta, e' n cui tutte ricetta
 L'armi e le muse avien di par consenso.

Or l'empio Scita incoronato il messo
 D'oliva attende e già rapir gli è avviso
 Quanto gli ha il caso orrendo nostro offerto.

Pietà, Signore, omai, sebben l'eccesso
 Nostro il contende e baste al nostro merto
 Quant'or ne 'mpetra il cor ne riga il viso.

Santa Maria degli Angeli a Firenze, con cui lasciava denari all'Opera del duomo di Firenze, alla nipote Diamante (figlia del defunto fratello Mariano), alla vedova di Cristoforo Allori, Diadora, e ad Alessandro Allori, suo allievo, tutti i dipinti, disegni e ciò che riguarda l'arte della pittura.

Quel che mi sembra interessante, è che in un altro sonetto della stessa silloge, il Bronzino alluda espressamente ad un suo ritratto di Garzía, definito ancora una volta *Angel*.²⁶

Da quanto traspare da questi versi, l'effigie era stata realizzata quando il ragazzo era ancora vivo, al contrario di quanto accadde per il quadro postumo della piccola Bia (con cui il giovane di Berlino pare condividere alcune caratteristiche somatiche), figlia primogenita e illegittima del Duca, realizzato dal Bronzino utilizzando una maschera funeraria. In seguito (probabilmente a causa della malattia del pittore – nella finzione poetica, infatti, il Varchi gli annuncia la morte dei tre, di cui il pittore non era a conoscenza per via della propria infermità) il dipinto, forse non ultimato, come parrebbe suggerire il v. 8, dovette restare come in attesa, presso il pittore, che nel sonetto si interroga, rivolgendosi al ritratto stesso, su come potrà egli consegnarlo a Cosimo, senza esacerbare il dolore per la perdita degli amati congiunti:

O del più bello e più nobile e santo
Angel più che mortal, sebben da umile
Dipinta mano, imagine gentile,
Che sì tosto ogni gioia ha volta in pianto,
Come fia mai, ch'al mio Signor, cui tanto
Caldo sacrai i color, l'arte e lo stile
Ti porga? Or troppo al ver forse simile,

²⁶ In un sonetto per l'investitura cardinalizia di Giovanni, fu questi ad essere apostrofato come *Angel novello, anima eletta*, ma all'interno di questa silloge di 12 sonetti luttuosi, non v'è dubbio che l'epiteto si riferisca a Garzía.

Ch'io tenea poco e Dio, non me, ne vanto;

Né mi spavente rinnovarli il duolo

Del tuo stinto esemplare e del buon frate

Morto e della sua spenta alma consorte?

Nol farò, dunque, ancor ch'io sappia solo

Egli aver tanto al Ciel l'ali innalzate

Che qui nol cangia o buona o trista sorte

[Immagine gentile, del più bello, nobile e santo Angelo così mortale, che tanto presto ogni gioia si è trasformata in pianto, sebbene tu sia dipinta da umile mano, come potrà mai avvenire che io ti porga al mio Duca, al quale ho consacrato i colori, l'arte e lo stile? Io ti consideravo di poco valore, ma se ora appari troppo simile al vero, è per merito di Dio, non mio. Non mi spaventa rinnovare in lui il lutto per il tuo modello defunto, per il buon fratello di questi, e per l'anima estinta della sua consorte? Non lo farò, dunque, benché io sappia che Cosimo ha tanto innalzato le sue ali al Cielo che qui sulla terra non lo muta buona né cattiva sorte]

Interessante ancora come Don Garzía sia definito *Angelo* da Cosimo stesso, nella lettera inviata al figlio Francesco, che si trovava in Spagna al momento della morte dei familiari:

«El caso è questo, che doppo l'esser quel agnolo di don Garzia, tuo fratello, stato malato 20 giorni, con dir li medici che qualche volta pareva lor netto; e stando per uscir di letto, li cominciò una febbre veemente e assai ardente. [...] Crebbe sempre il male sino al settimo [giorno] e nell'ottavo, come fu volontà di Dio, andò al Cielo. Dico che andò al Cielo, perché con un animo constantissimo non sol ricevè la morte, ma

come un San Paulino due dì innanzi chiese la confessione e comunione e predicava la gloria di Dio alli circostanti e un giorno innanzi che morissi, chiese l'estrema unzione, con parole che ogni padre doverrà desiderare d'aver di questi agnoli nella vita eterna quando Dio è servito [...] Di Pisa, li 18 di dicembre 1562.

Amorevol padre el Duca di Firenze».²⁷

Ora, giacché il Bronzino, nel sonetto, parla d'un ritratto di Garzía verosimilmente mai consegnato a Cosimo, dal momento che non ve n'è traccia nelle collezioni medicee, mi pare sia lecito chiedersi se quegli elementi distintivi della tavola berlinese (la costante magica 15, che potrebbe alludere all'età dell'effigiato, il quadrato magico, talismano dei naviganti, la scelta dei numeri romani disposti a richiamare il saluto rivolto, in latino, dai vivi ai morti) non alludano tutti allo sfortunato principe, morto quindicenne, destinato ad una carriera in mare, il cui cadavere riesumato nel 1857, venne così descritto:

«Il cadavere dell'infelice giovanetto [Garzía] trovammo ridotto in ossa, con un berretto di velluto nero sul teschio».²⁸

²⁷ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo, Carteggio di don Francesco, fol 1 (Carteggio Universale, Cosimo I e Francesco, principe reggente).

²⁸ G. Sommi Picenardi, *Esumazione e ricognizione delle Ceneri dei Principi Medicei fatta nell'anno 1857*. Processo verbale e note, Archivio Storico Italiano Serie V, Tomo I-II, M. Cellini & c., Firenze 1888 in D. Lippi, *Illacrimate Sepolture - Curiosità e ricerca scientifica nella storia della riesumazione dei Medici*, Firenze, 2006.

Anche il giovane della tavola di Berlino indossa il classico berretto di velluto nero dei giovani fiorentini.

Nel maggio del 2004 sono state condotte ulteriori indagini paleopatologiche sui resti dei Medici, che hanno confermato la causa di morte per malaria di Don Garzía.²⁹

Interessante la testimonianza in versi di Francesco de' Medici, maggiore di Giovanni e Garzía e ventunenne all'epoca del lutto, che rimase fortemente turbato dalla perdita del giovane Garzía:

Occhi, deh, quanti ha il Cielo io tanti havessi
Et quanti ha fiori Aprile , Che mio Frate gentile
Morto, come io vorrei, pianger potessi.

(Madrigale I)³⁰

L'angoscia che il *Frate gentile* potesse esser morto a causa di una pugnalata di Cosimo parrebbe testimoniata dal terzo madrigale:

Tu per adra mortale onda sanguigna
Passi a porto di vita
Ove tranquillo posi ogni maligna
Tempesta aura serena hora schernita.
Et di mia sbigottita

²⁹ Cfr. Donatella Lippi, *Illacrimate sepulture, curiosità e ricerca scientifica nella storia delle riesumazioni dei Medici*, 2006 Firenze University Press.

³⁰ Da *Poesie di don Francesco dei Medici a mad. Bianca Cappello, tratte da un codice della Torre al Gallo*, P. Galletti, Firenze, 1851.

Navicella ben (credo) ancor sovvenienti.
Ella dietro pur tienti et di te guarda
Et giugnerti s'ingegna.
Et odia et sdegna ciò che la ritarda.

Ad oggi non sono state condotte indagini radioscopiche sulla tavola berlinese, ma non stupirebbe se si scoprisse che le mani e il taccuino sono stati elaborati dal pittore in un secondo momento, con l'inserimento di quei pochi dettagli tanto caratterizzanti.

Typeset by Thecla Academic Press Ltd
Printed in Islington, London,
On Friday, the 27th of April 2018